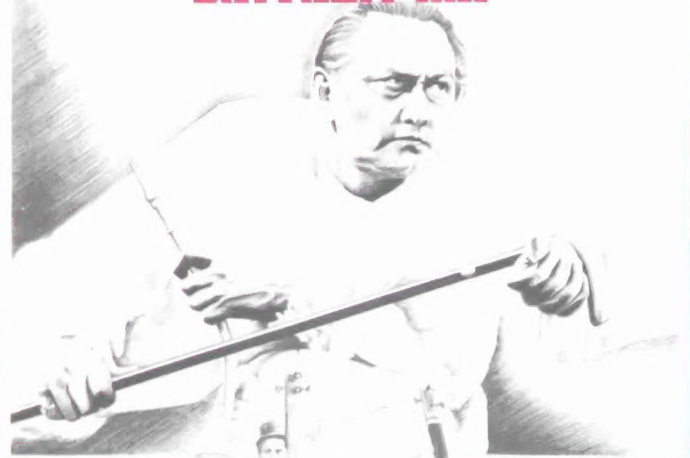




LE SALON DE MUSIQUE

SATYAJIT RAY



**ocora**
Radio france

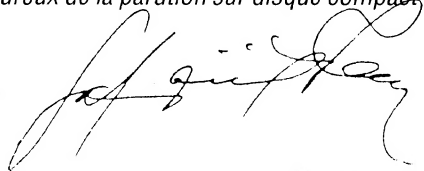


Une lettre de Satyajit Ray...

Après l'échec au box-office de mon deuxième film "Aparajito" (l'invaincu), j'étais un peu indécis quant au genre de film que je devrais réaliser ensuite. Après réflexion, je me suis décidé pour un film traitant du chant et de la danse. J'ai choisi une nouvelle populaire "Jalsaghar" qui raconte les derniers jours d'un baron féodal qui aimait la musique. Le scénario, par contre est devenu une étude sérieuse du déclin de la féodalité. Les chansons et les danses ont été conservées mais sont devenues classiques au lieu de populaires. J'avais eu la chance de pouvoir employer pour ce film des chanteurs et des musiciens importants.

En tant que compositeur, j'ai choisi le grand virtuose du sitar Vilayat Khan, qui était habilement assisté par son frère cadet, Imrat Khan, également un virtuose du sitar. Tous les deux ensemble ont fournis des solos et des duos superbes pour le fond sonore du film, lequel, à l'exception du violon, utilise uniquement des instruments indiens. Tout le fond sonore est basé sur le "raga". Il y a aussi beaucoup de musique au premier plan, mais on a essayé de l'adapter à l'action du film.

Je suis très heureux de la parution sur disque compact de la musique de ce film.



"Le Salon de Musique" dans l'oeuvre de Satyajit Ray

Le Salon de Musique date de 1958, donc des débuts de Satyajit Ray. Si le mot début retient l'idée, en ce cas qu'on l'applique à un producteur de films aussi précocement maître de lui-même. La Trilogie d'Apu n'est pas encore achevée : Le Monde d'Apu ne sera pas réalisé avant l'année suivante. Parce que l'Invaincu, deuxième partie de La Trilogie après Pather Panchali, fut un échec, Satyajit Ray voulu essayer sans attendre quelque chose de différent, qui, de son propre aveu, devrait normalement être accepté par le public. L'Inde étant un pays aux traditions culturelles très intenses, il s'est appuyé pour ce film sur la culture bengali des années 20, comme il le fera en 1977 pour Les Joueurs d'Échecs, sur la culture musulmane du Royaume de Oudh, au milieu du 19e siècle. Même recherche de documentation, même travail de reconstitution, même exigence de véracité. Mais Satyajit Ray n'est pas un passéiste : nombre de ses films traitent de sujet contemporains, et il s'avoue éprouver pour Biswambhar Roy, le héros du Salon de Musique, une certaine sympathie, il ne ressent en fait qu'un peu de nostalgie à l'endroit d'une classe sociale condamnée par l'histoire.

Si cet enregistrement rend accessible un document de première importance, la musique du Salon de Musique ne peut pourtant pas être dissociée de son contexte, c'est-à-dire de toute une civilisation. Avec ses effrayantes inégalités sociales, le Bengale du début du siècle est encore le monde clos et aristocratique des "zamindar", grands propriétaires terriens férus d'art et de faste. Le salon de musique était conçu pour y organiser des "jalsa", fêtes musicales auxquelles étaient conviés quelques privilégiés.

Ustad Vilayat Khan, plus que Ravi Shankar, est considéré en Inde comme le dépositaire incontesté de cette prestigieuse tradition musicale, d'où le choix de Satyajit Ray. Mais prenons garde à ceci : ces fêtes étaient plus que de simples

concerts.

A l'écoute s'ajoutait quelque chose de spécifique, créé par la splendeur du salon, la douceur des coussins, le feu des alcools généreusement servis. La musique devenait un spectacle par l'irruption de la voix d'une chanteuse, avec les jupons tourbillonnants d'une danseuse. Le sitar, maître instrument, accompagné du fidèle tabla, pouvait alors pousser ses lamentations et gémissements, et déchaîner ses stridences, de plus en plus vite, de plus en plus fort. Ainsi qu'il est de règle, tout concourt à créer, au sens propre du mot, un éblouissement, répété par l'immense chandelier qui, au-dessus de l'assistance, vibrait de tous ses feux. Au-delà de sa beauté pure, la musique dans ce film ne vise qu'à arrêter le temps, du moins jusqu'à l'aube, qui hélas déjà pointe. La musique ici n'est rien que le portrait de Biswambhar Roy qui, par des éblouissements répétés, orchestre sa propre destruction.

Difficile d'éviter la question de la collaboration entre cinéaste et compositeur. Entre 1955 et 1960, Satyajit Ray fait appel aux plus grands : Ravi Shankar pour *La Trilogie*, Ustad Vilayat Khan, Ali Akbar Khan pour *La Déesse*. Pour le *Salon de Musique*, Ray évoque son étroite collaboration avec le musicien. Mais il demeure un problème de fond qui ne sera résolu qu'en 1961 avec *Trois Femmes*, film dont Satyajit Ray signe lui-même la musique, ce qu'il fera désormais pour chacun des films suivants. C'est que les artistes avec lesquels il travailla en premier étaient des virtuoses de concert et non pas des musiciens de film et que la technique de l'improvisation sur un thème, inhérente à la musique indienne, ne peut aboutir à la précision dans le minutage que requiert en revanche le cinéma. Il devient alors très difficile d'ajuster au montage la musique et l'image. Or Satyajit Ray insiste sur le contrôle de chaque chose. Tenter de guider le musicien ne peut que rendre chacun insatisfait. Travailler dans ces conditions est une impasse à laquelle il lui faut absolument échapper.

Mais rassurons-nous : si *Le Salon de Musique* explore encore cette impasse, il en est à coup sûr de beaucoup moins illuminé.

Henri Micciollo

Satyajit Ray parle du Salon de Musique

Cet entretien eut lieu à Calcutta en 1986 avec Andrew Robinson.

Q : Pensez-vous que la gravité de la musique utilisée dans le film ait rendu votre scénario sérieux ou plutôt le contraire ?

R : Non. Mon scénario n'a fait que mentionner le *genre* de musique jouée ou chantée. Il n'y avait aucune mention quant aux chanteurs eux-mêmes. En aucun cas, le "zamindar", seigneur féodal, dans l'histoire originale - laquelle est considérée comme un classique des nouvelles bengalis - aimait le chant, ce qui veut dire qu'il aimait le chant classique. Habituellement les "zamindars" donnaient des soirées classiques chez eux. Vous voyez que le scénario ne pouvait pas être une création très riche car il y avait très peu de personnages dans l'histoire. La femme et le fils étaient perdus et il ne restait seulement que les trois hommes.

Q : Quelle était l'attitude de Vilayat Khan envers le scénario ?

R : Il en était ravi. Biswambhar Roy, le "zamindar" était le genre de personnage que Vilayat et sa famille avaient connu, puisqu'ils avaient des commanditaires. Le père de Vilayat lui-même, avait un "zamindar" comme patron. Il est né sur ses terres, y avait vécu, etc. Donc, même à mi-chemin du film, j'ai pu le voir comme une sorte de film intimiste, mais j'avais confiance car, avec Chhabi Biswas, qui était un acteur très populaire, il serait possible d'attirer le public bien qu'il y ait très peu de personnages. J'ai pu également voir que la possibilité d'utiliser pour la première fois la musique classique attirerait le public. A l'époque, tous les concerts de musique classique qui avaient lieu, chaque hiver, à Calcutta, étaient plus que complets.

Q : Est-ce que Vilayat était complètement en sympathie avec le “zamindar” ?

R : Absolument. Il écrivit un joli thème pour lui, lequel m'inquiétait un peu. Je souhaitais une approche plus neutre à la musique pour accompagner le “zamindar”, ce qui n'aurait pas signifié que j'étais plein de sympathie envers lui, mais plutôt une sorte d'attitude ambivalente. Mais j'ai aimé le thème de Vilayat en tant que morceau de musique, et j'ai senti que l'histoire raconterait ce que je voulais raconter, et que la musique n'entraverait pas mon attitude en général envers la féodalité et le reste.

Q : Pendant votre adolescence et la période de vos vingt ans, vous semblez être éloigné de la musique classique indienne ?

R : Pas éloigné. Je faisais l'énorme découverte de la musique classique occidentale, et l'idée de la musique composée, avec sa beauté et sa structure formelles, m'attirait énormément. Avec la musique indienne, l'on ne savait jamais si les musiciens joueraient bien ou non. Vous alliez écouter un musicien très célèbre et vous trouviez qu'il avait trop bu et qu'il n'était pas au mieux de sa forme. Ce genre de chose était un élément constant qui mitigeait une totale admiration pour la musique classique indienne. Mais, plus tard, je réalisais que, même si un musicien de la musique classique occidentale était très bon, il était possible, cependant, d'avoir un ensemble de musiciens en train de jouer une musique qui n'était pas réellement substantielle. Je suis arrivé à la conclusion que si j'avais le choix entre un pianiste européen de premier ordre qui jouait différents morceaux et un musicien indien qui chanterait n'importe quoi, j'irais écouter le musicien indien en espérant qu'il serait au mieux de sa forme faisant quelque chose qui en vaudrait la peine.

Q : L'élément de surprise ?

R : L'élément de surprise.

Q : Votre éducation à l'Université de Tagore à Santiniketan, vous a-t-elle ouvert à la musique classique indienne ?

R : Non. J'ai persisté avec la musique occidentale. Il n'y avait pas de musicien classique de premier ordre à Santiniketan. Il y avait un professeur de musique classique mais il n'était pas tout à fait de premier ordre. Mais, après Santiniketan, je suis devenu un grand admirateur de Ravi Shankar. A cette époque, il était fameux. Au début des années 40, j'ai pris l'habitude d'assister à ses concerts, et j'ai découvert d'énormes richesses dans toutes sortes de choses.

Q : Donc, vint le moment où vous avez travaillé avec Vilayat Khan, vous sentiez-vous véritablement confiant ?

R : Oui, plutôt confiant. J'étais même capable de spécifier les “ragas” dont j'avais besoin pour certaines séquences, en fait, pour le thème principal. Je lui ai demandé de jouer quelques morceaux pour commencer, et j'ai ensuite pris des décisions concernant certaines choses que nous avons par la suite développées et converties en thème pour le film. Mais en fait, c'était Imrat, le frère cadet de Vilayat, qui connaissait mieux la musique de film que ne la connaissait Vilayat, qui, lui, savait reconnaître ses limites. Imrat était un grand amateur de cinéma.

Q : Et Vilayat. N'en était-il pas jaloux ?

R : Pas du tout.

Q : Pourriez-vous décrire la musique du film ?

R : C'était un film qui exigeait de la musique car il y avait de longs moments de silence, dûs en partie au fait qu'il n'y avait pas de personnage sur l'écran à l'exception de Chhabi Biswas ; il n'y avait personne avec qui parler ! Tous les moments n'étaient pas accompagnés de musique, mais il y en avait pas mal qui l'étaient. Il y avait des moments forts : la mort du fils, les chandelles qui s'éteignaient vers la fin. La musique indienne n'était pas toujours adéquate. Quand les chandelles s'éteignent, par exemple, l'on éprouve un sentiment de terreur, d'incertitude, quelque chose de presque macabre, que la musique classique indienne seule, n'est pas capable d'évoquer. Je fus donc obligé d'improviser dans la salle de montage, et finalement vous avez Vilayat et Sibelius jouant ensemble. Et cette combinaison donne une qualité de son qui est autre chose qu'une simple bande sonore.

Le film débute par le générique qui est *Tori* - un "raga" matinal assez triste et austère qui montre un magnifique morceau joué par Vilayat accompagné par les cordes. Nous avons décidé d'utiliser les violons, pas nécessairement pour des raisons mélodiques, mais pour donner du corps et une qualité de fonds, au lieu d'utiliser la *tampura*, qui est un bourdonnement. Je pensais que cela ressemblerait trop à un concert. Nous avons donc décidé d'utiliser les cordes comme un bourdonnement tenant la tonique même en gardant les rythmes, au lieu d'utiliser la *tabla* et le *mridangam*, ce qui encore une fois ressemblerait à un concert. Nous avons décidé d'utiliser les cordes pour les percussions et pour le bourdonnement : Vilayat était d'accord.

Il y avait également du chant. Un élément important dans l'histoire est le moment où le "zamindar" écoute une chanteuse ; il est très ému par la chanson. Il décrit à sa femme cette chanteuse extraordinaire qui ; bien qu'elle ne fut pas jolie, se transfor-

maît physiquement lorsqu'elle chantait et faisait ainsi oublier son apparence. Nous avons utilisé la meilleure chanteuse de ce genre de chanson, Akhtari Bai, de Lucknow. Nous nous y sommes rendus et lui avons parlé. Elle débuta sa vie comme chanteuse professionnelle de *thumri* puis, plus tard, se maria à un avocat et mena une vie de famille tranquille. Tout d'abord elle s'y opposa sans conviction, mais nous avons pu nous entretenir avec l'avocat par l'intermédiaire d'un de mes oncles qui vivait à Lucknow, lui-même avocat. Ils étaient grands amis. J'avais également besoin d'un chanteur. J'avais décidé qu'il y aurait trois épisodes musicaux importants dans le film. L'un serait un chanteur *thumri*, ce qui est très courant ; l'autre, un danseur *kathak*, ce qui est tout aussi courant ; et le troisième, un chant *khyal* exécuté par un homme. J'avais décidé ceci pour la variété. Ceux-ci apparaissent à trois moments différents. Tout d'abord dans un flash-back quand le *zamindar* était opulent - un vrai *zamindar*. Deuxièmement, quand son voisin, nouveau-riche, se met lui aussi à tenir des soirées musicales et invite ce danseur - Biswanbhar est obligé d'inviter le même danseur par arrogance et fierté, et finalement quand le chanteur chante, et que le bateau n'arrive pas, se mêle un moment de tension. En chantant, il a toutes sortes de prémonitions dramatiques, ce qui crée un contraste. Voici les trois moments. Pour ce chanteur nous avons sélectionné un "raga", qui convient à la saison pluvieuse. Il est attribué à Tansen, l'un des plus grands compositeurs que l'Inde ait jamais produit. Sa version du *Malhar* a une note spéciale qui donne une couleur particulière à certains moments. Et nous avons employé un chanteur qui venait tout juste de connaître la renommée, Salamat Ali Khan. Il avait déjà donné deux ou trois concerts à Calcutta et était connu comme l'une des jeunes stars les plus brillantes. Nous l'avons rencontré et il fut particulièrement cordial et amical, décidé et enthousiaste. C'était donc Akhtari Bai pour le *thumri*, Salamat pour le *khyal*, et Roshan Kumari pour la danse. Elle était indiscutablement la meilleure danseuse du moment. Le "raga" fut également choisi pour la danse ; il commence par le chant, puis devient

danse par les percussions. C'était un très beau "raga".

Je dois dire que le choix des "ragas" de Vilayat était très satisfaisant. Par exemple, il y avait un long moment de silence où la danse se préparait ; on apportait le vin et on déroulait le tapis.

L'ancien temps revient et le servent en est très heureux. Les chandeliers sont descendus et nettoyés. Pour ceci, les frères ont joué un duo, un "raga" de l'Inde du Sud, utilisée actuellement dans la musique indienne du Nord : un "raga" d'une résonnance très claire. C'était le point culminant du film, où la musique arrivait presque au niveau du premier plan.

Bien sûr, il y avait aussi le *shahnai* de temps en temps. Très tôt dans le film, il est établi que les "zamindars" avaient l'habitude de se réveiller le matin au son du *shahnai*. Des musiciens jouaient dans le *nahabat* (balcon spécial pour musiciens) ; dans la maison du "zamindar" cela fait partie de l'architecture, généralement au-dessus du portail principal. Nous avons Bismillah Khan, qui est de loin le meilleur joueur de *shahnai* que l'Inde ait jamais connu. Il avait enregistré cinq ou six morceaux différents, dans divers styles de "raga" pour les différents moments de la journée.

Ceux-ci ont été insérés au bon endroit au moment du montage. Bismillah Khan ne savait pas où les morceaux seraient placés, ni pourquoi il les jouait. Il était tout simplement ravi de les jouer.

C'est tout ce qu'il y avait comme musique dans le film, à l'exception d'autres morceaux de musique de fond.

Q : Beaucoup de critiques disent que vous montrez de la sympathie pour le "zamindar". Qu'en pensez-vous ?

R : Eh bien. En quelque sorte, il est en train de mourir. C'est donc un élément pathétique et, le fait que cet homme ne comprenne pas tout à fait ce qui lui arrive, qu'il

ne connaisse pas le processus de l'histoire, le rend pathétique. Finalement, vous éprouvez de la pitié pour lui. Il n'y a aucun doute que les "zamindars" étaient de vrais connaisseurs de la musique, des commanditaires de la musique, et que les musiciens leurs en sont redevables. Sans les seigneurs féodaux la musique n'aurait pas prospéré comme elle l'a fait durant de longues périodes, en commençant par les Moghuls.

Q : Comment avez-vous fait face au fait que Chhabi Biswas n'avait pas l'oreille musicale ?

*R : Eh bien, je l'ai découvert un peu tard (rire). Je me suis dit : Mon Dieu, il a tellement l'air d'un "zamindar" lui-même. Il avait toutes les manières d'un personnage aristocratique, mais il ne connaissait pas une seule note de musique. Il était très convaincant dans l'emploi du *esraj* tandis que son fils chantait. Je ne sais pas comment il y est parvenu ; le cran, je suppose. Il y avait un moment où il était absolument essentiel d'établir visuellement que cet homme avait l'âme musicale. Chhabi Biswas a réussi et nous avons tous soupiré après la prise de vue. Il y a eu un autre moment beaucoup plus subtil pour lequel je me crédite moi-même. Il s'agit de la scène où le "zamindar" est assis sur une véranda éclairée par la lune, écoutant la musique qui vient de chez un voisin. Vous pouvez entendre la musique - une musique de danse : c'est la même danse qui plus tard sera donnée chez lui. On parle de *som* dans la musique classique indienne ; si il y a 16 battements à la barre, lors du 16ème battement, c'est le point culminant, et si vous tapez des mains à ce moment précis, vous montrez que vous êtes au courant du rythme, des mathématiques. Si vous assistez à un concert en Inde du sud, à Madras, tout le monde bat la mesure, même l'enfant du plus bas âge. Ils apprennent incroyablement bien le rythme. Lorsque vient le *som*, ils tapent des mains. Biswambhar Roy était assis sur une chaise tenant la*

baguette dans sa main gauche, et un doigt libre. Il a levé son doigt à un moment et, lors du montage, j'ai fait coïncider les deux (rire !).

Q : Et il n'avait aucune idée pourquoi il le faisait ?

R : Non, aucune

Q : Comment a-t-il réagi au problème ?

R : Il a dit que je ne connaissais rien à la musique. Je ne réagis pas à la musique de la même façon que vous, mais j'essaierai de réagir en tant que connaisseur, en faisant de bonnes expressions à certains moments, disant "wah-wah", secouant la tête, ayant des regards rêveurs. Je l'aurais plus employé s'il avait eu l'oreille musicale, si ceci avait été plus spontané. Mais je l'ai évité autant que possible, car je voyais qu'il n'était pas à la hauteur.

Q : Comment est-ce que Chhabi Biswas réagissait à vos instructions ? Était-il prêt à les recevoir de la part d'un homme plus jeune que lui ?

R : Bien sûr, il était d'accord avec toutes mes idées. Par exemple, les bougies qui s'éteignent ne se trouvaient pas dans le scénario original. Je ne me souviens pas de ce que c'était d'ailleurs. L'idée des bougies s'éteignant une par une m'est venue sur place pendant les prises de vue. Je travaillais comme j'ai l'habitude de le faire ; chaque soir assis avec le scénario, en train de penser, au cas où des nouvelles idées me viendraient pour le lendemain. Ceci m'est venue tout d'un coup et je l'ai décrite à Chhabi Biswas. Il en était terriblement enthousiasmé ; il a dit n'avoir jamais rencontré une idée aussi fraîche, aussi brillante, aussi expressive. Il était donc prêt à donner

absolument tout pour cette scène.

Q : Avez-vous eu l'aide du véritable "zamindar" à qui appartenait le palais où vous avez tourné le film ?

R : Voyez vous, il avait un oncle qui servait de modèle pour le personnage que jouait Chhabi Biswas. Ils avaient un salon à musique qui était trop petit pour les besoins de mon film. Je voulais une pièce immense avec des piliers. Il était, lui, un homme extrêmement religieux, très gentil, et aussi, dans un sens, très libéral. Ma famille connaissait beaucoup de ses amis à Calcutta, l'un d'entre eux étant un de mes grands-oncles. Il était tout à fait le contraire du personnage de Chhabi Biswas. Il ne buvait pas. Il n'écoutait pas la musique. Il lisait énormément ; c'était un gentleman parfait - une personne merveilleusement douce avec le cœur grand ouvert. Il avait de l'expérience grâce à son oncle pour ce genre de comportement, l'archétype du "zamindar".

Q : Je crois que le Salon de Musique est l'unique film dans lequel le personnage principal est incapable de changer ? A l'exception peut-être de Devi (La Déesse) ?

R : Oui, c'est vrai. Mais je n'en étais pas conscient quand le l'ai fait. J'étais fasciné tant par l'aspect musical que par l'aspect du personnage, à part égale. Il était une personne du vivant de sa femme et de son fils, et toute un autre lorsqu'ils moururent et qu'il se retrouva seul. Et puis, un bouillonnement soudain de sentiments lorsqu'il s'aperçut qu'il avait un rival qui maintenant donnait toutes les soirées. Une décision brusque lui vint. Dans un sens, donc, il y a une transition d'une humeur à une autre à un certain moment du film, sans quoi, il aurait disparu. C'est cette décision prise tout d'un coup à la fin de sa vie qui a donné à l'histoire sa qualité particulière. Je crois

que pour moi il était un personnage symbolique. Nous traitons les symboles - le nouveau-riche avec son genre d'attitude complètement frustrée. Il était également une sorte d'archétype. Tous les "zamindar" sont devenus des archétypes de la féodalité mourante.

Q : Et la réponse occidentale au film ? Comment l'expliquez-vous ?

R : Il est très difficile de la comprendre. Quand j'ai fait le film, je ne m'attendais pas du tout à ce qu'il soit exporté. Je le faisais pour mon propre public. Finalement, il n'était pas fait pour un public populaire. Nous avons dépensé le moins d'argent possible afin d'être sûr que celui-ci nous serait rendu. Il l'a été. Le film a connu un succès énorme pendant les six ou sept premières semaines, puis, petit à petit, rien. J'ai senti, en regardant ce film en public, qu'il était peut-être un peu austère et que le public n'était probablement pas préparé à cela. Aujourd'hui il attirerait certainement un public plus important.

Q : L'élément exotique est indéniable.

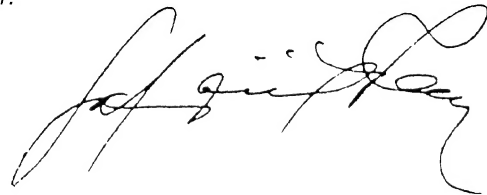
R : Certes, mais il y a aussi le fait qu'on soit obligé d'assister à sept ou huit minutes de musique à laquelle on n'est pas habitué. *Sitar* est une chose, *shahnai* en est une autre, mais le chant *khyal*, avec tout son filigrane et son ornementation, est inconnu à l'oreille occidentale. Peut-être le fait que les gens sont déjà attachés à ce personnage principal, concernés pour son sort... à travers le *khyal* l'homme souffre du stress et de la tension - autrement dit, pendant que la chanson avance, l'histoire elle-même progresse. Et le chandelier bascule. Néanmoins ce n'est pas une justification totale pour le succès du film.

Andrew Robinson. Londres, Octobre 1988.

A letter from Satyajit Ray...

After the box office failure of my second film Aparajito (The Unvanquished), I was a little unsure as to what kind of film I should make next. After some deliberation, I decided on a film featuring singing and dancing - a formula which usually worked with the Indian audience. I chose a popular short story - Jalsaghar - about the last days of a music loving feudal baron. The screenplay, however, developed into a serious study of decaying feudalism. The songs and dances were retained but became classical instead of popular. I was fortunate to be able to use some of the leading singers and instrumentalists for the film. As composer, I chose the great sitar virtuoso Vilayat who was most ably assisted by his younger brother Imrat Khan, also a sitar virtuoso. The two of them provided superb solos and duets for the background music for which - with the exception of violins - only Indian instruments were used. All the background score is raga-based. There is a great deal of music in the foreground too, but there is an attempt to weave it into the fabric of the plot.

I am extremely happy that a compact disc is being produced on the music of Jalsaghar.



Music room with respect to the work of Satyajit Ray.

Jalsaghar dates back to 1958, so therefore Satyajit Ray's beginnings, if the word beginning retains its meaning when it's applied to a film-producer who is so precociously independent. *The Apu Trilogy* has not yet been finished : *The Apu World* will not be produced until the following year. Because the *Unvanquished*, the second part of *The Trilogy*, after *Pather Panchali*, was a failure, Ray, who was extremely worried, wanted to immediately try something very different which, by his own admission, the public should normally accept. As India is a country with very strong cultural traditions, he relied upon the Bengali culture of the 20's for this film, as he did for *The Chess Players* with the Moslum culture of the Oudh Kingdom in the middle of the XIXe century. The same reconstitution work, the same research for documentation, the same exigence on accuracy. But Ray is not so old fashioned and backward, as many of this films deal with contemporary subjects. He admits to felling "a certain sympathy" for Biswambhar Roy, the hero of *Jalsaghar*, but in fact he only feels "a little nostalgia" for a social class condemned by history.

Even though this recording renders a most important document accessible, the music from *Jalsaghar* cannot be separated from its context, that is to say, from an entire civilisation. With its frightful social inequalities at the beginning of the century, Bengal was still the closed and aristocratic world of the "zamindar", who were great land owners struck on art and display. The *Jalsaghar* was designed in such a way so as to hold "jalsas", musical celebrations, to which some of the privileged were invited. Ustad Vilayat Khan, more so than Ravi Shankar, is considered in India to be the uncontested trustee of this prestigious musical tradition, hence Ray's choice. But careful, these celebrations were more than just concerts. Listening contained something specific, directed by the splendor of the room, the softness of the cushions on which one lazily laid, the fire of the generously served spirits. The music became a spectacle, interrupted by the voice of a female singer, by the swirling robes of a female dancer.

The principle instrument, the "sitar" accompanied by the faithful "tabla", let go its moans and groans, and unleash its shrillness faster and faster, stronger and stronger. According to the rules, the whole competed to create a bewilderment, in the proper sense of the world, which was repeated by the immense chandelier hanging over the audience vibrating with all its fire. Beyond its pure beauty, the music in this film aims at nothing more than stopping time, at least until daybreak, which unfortunately has begun. Here, the music is nothing more than the portrait of Biswambhar Roy who, by repeated bewilderment, orchestrates his own destruction. It's difficult to avoid the question of collaboration between film-director and composer. Between 1955 and 1960, Ray calls upon the greatest : Ravi Shankar for *The Trilogy*, Ustad Vilayat Khan, Ali Akbar Khan for *The Godesse*. For the *Jalsaghar* Ray speaks of his "close collaboration" with the musician. Nonetheless, there remains a fundamental problem that will not be resolved until 1961 with *Three Women* a film for which Ray himself wrote the music, and which he continued to do for the following ones. This is due to the fact that the artists with whom he first worked were "concert virtuosos", not "film musicians", and that the technic of theme improvisation, inherent in India music, cannot result in timing precision required by the cinema. During editing, it is therefore very difficult to adjust the music to the images. Ray insists on controlling everything. For him, working in those conditions is a dead end from which he absolutely must escape. It's reassuring to know that if *Jalsaghar* is still exploring this dead end, it is certainly much less enlightened.

Henri Micciollo

Satyajit Ray discusses - Jalsaghar -

This interview took place in Calcutta in 1986, with Andrew Robinson.

Q : Do you think the seriousness of the music used in the film made your screenplay serious or was it the other way round ?

A : No. My screenplay only mentioned the *kind* of music which was being sung or played. There was no mention in it of the actual singers. In any case, the zamindar (feudal landowner) in the original story - which was considered a classic of the Bengali short story - was fond of singing, which meant that he was fond of classical singing. The zamindars usually had classical soirees in their houses. You see the screenplay couldn't in any case be a very rich brew, because there were very few characters in the story itself : both wife and son are lost and only the three men remain.

Q : What was Vilayat Khan's attitude to the screenplay ?

A : He was delighted. Biswambhar Roy, the zamindar, was the kind of character Vilayat and his family had known, because they had zamindar sponsors. Vilayat's father himself had a zamindar as a patron. Vilayat was born on his estates, lived there, and so on. So, even half way through the screenplay, I could see the film as a sort of chamber film, but I was confident that with Chhabi Biswas, who was a very popular actor, it would be able to pull the audience, even though it had few characters in it. And to be able to use the theme of classical music for the first time I could also see would be a draw for the public; the classical music recitals which took place every winter in Calcutta were then full to overflowing.

Q : Was Vilayat wholly in sympathy with the zamindar ?

A : Absolutely. He wrote a lovely theme for him, which I was rather worried about. I wanted a more neutral kind of approach to the music to go with the zamindar, not suggesting that I was full of sympathy for him, but a kind of ambivalent attitude. But I liked Vilayat's theme as a piece of music and I felt the story would tell what I wanted to tell and the music would not interfere with my general attitude to feudalism and so on.

Q : In your teens and twenties you seem rather to have dismissed Indian classical music ?

A : Not dismissed. I was making this enormous discovery of western classical music, and the idea of composed music, with its formal beauty and structure, appealed to me greatly. In Indian music one never knew with the musicians whether they would be performing well or not. You went to hear a very great musician and found that he had had too much to drink and wasn't up to his best. That sort of thing was a constant factor which mitigated a full admiration for Indian classical music. But later I realised that however good the musician in western classical music was, one could have a wonderful body of players playing music which was really not very substantial. I drew the conclusion that if I had the choice of a first-rate European pianist playing different pieces and a top-rate Indian musician singing no one knew what, I would go to hear the Indian, hoping that he would be at his best, doing something worthwhile.

Q : The element of surprise ?

A : The element of surprise.

Q : Did your education at Tagore's university at Santiniketan wake you up to Indian classical music ?

A : No. There I persisted with western music. There wasn't a top-rate classical musician in Santiniketan. There was a teacher of classical music but he wasn't really absolutely first-rate. But after Santiniketan I became a great admirer of Ravi Shankar. He was very good then. I got into the habit of going to his concerts in the early 1940s,

and discovering great riches in all sorts of things.

Q : So by time you worked with Vilayat Khan you felt really confident ?

A : Yes, quite confident. I was able even to specify the ragas I needed for certain sequences, in fact for the title theme. I had him play certain things to start with and then decided on certain things, which we then developed and turned into a theme for the film. But actually it was Imrat, Vilayat's younger brother, who knew film music much better than Vilayat did, who knew its restrictions to specified times. Imrat was a great film-goer.

Q : And he didn't look down on it ?

A : Not at all.

Q : Could you describe the music of the film ?

A : This was a film that called for music because there were long stretches of silence, partly because of the fact that there were no characters apart from Chhabi Biswas on the screen ; there was no one to talk to ! Not all the stretches were filled with music but a great deal of them were. And it had climaxes : the death of the son, the candles going out towards the end. Indian music wasn't always adequate. When the candles are going out, for instance, there is a feeling of terror, of uncertainty, something almost macabre - which Indian classical music alone was just not able to capture. So I had to improvise in the editing room, and finally you have Vilayat and Sibelius playing together. And this combination gives you a sound texture that is more than just a music track.

The film opens with the titles which are *Tori* - a rather bleak, rather austere morning raga which shows beautiful playing by Vilayat, with a string background. We had decided to use violins, not necessarily for melodic purposes, but to give a body, a background kind of texture, instead of using the *tanpura*, which is a drone. I felt that would make it sound too much like a concert performance. So we decided on using strings as a drone, holding the tonic, even doing rhythmic things, instead of using the *tabla* and the *mridangam*. which again would make it sound like a concert performance. We decided on using strings both for percussive and drone purposes ; and Vilayat agreed to that.

Then there was the singing of course. This is an important element in the story where the zamindar listens to a female singer and is very moved by the song and describes to his wife how wonderful the singer was; although she wasn't beautiful, when she sang one forgot her looks - she was transformed physically. We used the very best singer of that type of song, from Lucknow, Akhtari Bai. We went there and spoke to her. She started life as a professional *thumri* singer but later married a barrister and was living a very quiet domestic life. At first there was a slight resistance, but we approached the barrister through an uncle of mine who lived in Lucknow and was a barrister himself; they were great friends. I also needed a male singer. I had decided that there would be three important musical sessions in the film. One would be a *thumri* singer, which was very common ; one would be a *kathak* dancer, which was also a very common thing; and one be *khyal* singing by a male singer. This I decided for the sake of variety. And these came at three different points. One , when the zamindar was affluent - a real zamindar - in a flashback; secondly, when the nouveau riche neighbour had also taken to holding musical soirees and had invited this dancer - Biswambhar has to invite the same dancer out of hubris; and finally, when the male singer sings, which is combined with an element of tension where the boat doesn't arrive. He gets all sorts of premonitions of disaster while the singing is going on,

which makes a contrast. These are the three.

For the male singer we chose a raga which is suitable for the rainy season. It's attributed to Tansen, one of the greatest composers India has ever produced.

His version of *Malhar* has a particular note in it which gives it a special colour at certain points. And we used a singer who had just become very famous indeed - Salamat Ali Khan. He had already given two or three performances in Calcutta and been recognised as one of the brightest young stars. We approached him, and he was very cordial and friendly, willing and eager. So it was Akhtari Bai for the *thumri*, Salamat for the *khyal*, Roshan Kumari for the dance. She was definitely the best dancer of that time. The raga was chosen for the dancing also; it starts with the singing, then goes into the dance with the beating of the percussion. That was a lovely raga.

I must say that Vilayat's choice of ragas was very satisfying. There was one long wordless sequence, for instance, where preparations are being made for the dance sequence; the wine is brought out and the carpet is unrolled.

The old times are returning and the servant is very happy. The chandeliers are being brought down and cleaned. For that the brothers played a duet, a south Indian raga now used in north Indian music also: a very bright-sounding raga, wonderfully bright-sounding. That was the high point of the film, where music comes into the foreground almost.

And of course there was *shehnai* at various points. Very early in the film it is established that the zamindars were in the habit of waking up in the morning to the sound of *shehnai*. Musicians would play in what is known as the *nahabat* (a special balcony for musicians); in the zamindar house this is part of the architecture, usually above the main gate. We had Bismillah Khan, who is far and away the best *shehnai* player India has ever produced. He had to record five or six different pieces in different times of the day; they were put in the right positions at the time of final cutting. He didn't know where they would go or why he was playing certain things; he was just

happy to play

That's all the music there was in the film, apart from various pieces of background music.

Q : Many critics seem to feel that you show a sympathy for the zamindar. What do you feel ?

A : Well, he's sort of dying. There is an element of pathos in that, and in the fact that the man doesn't know the process of history; this makes him a figure of pathos. You pity him ultimately. And there is no doubt that the zamindars were real connoisseurs of music, and sponsors of music and that musicians owed a great deal to them. Without the feudal lords music wouldn't have flourished the way it did, for long periods, starting from the Moghuls.

Q : How did you cope with the fact that Chhabi Biswas was totally unmusical ?

A : Well, I discovered that rather late (laughs). I said to myself - My God, and he looks so much like a zamindar himself ! He had the ways of an aristocratic character but he didn't know a note of music. He did a very convincing job of playing the *esraj* while his son sings. I don't know how he did it - through sheer grit, I think. That was one point where it was absolutely essential to establish visually that this man was musical. Chhabi Biswas managed it and we all heaved a sigh of relief after the shot. There was another point which was much more subtle that I credit myself with. That is the scene where the zamindar is sitting on a moonlit verandah and listening to music coming from the other man's house. You can hear the music - the dance music; it's the same dance which is later given in his own home. There's a thing called a *som* in Indian classical music, if the beat is 16 to the bar, when the sixteenth beat comes,

it is the culminating point and if you indicate by clapping at that precise point, it shows you are aware of the rhythm, of the mathematics. If you go to a south Indian concert in Madras, everybody is beating time, even the smallest child; they learn rhythm incredibly well. And when the *som* comes, they do a little clap. Now Biswambhar Roy was sitting in the chair with the stick in his left hand and one finger free. I had him lift his finger at one point and in the mixing I coincided the two (laughs).

Q : And he had no idea why he was doing this?

A : No idea at all.

Q : How did he react the whole problem ?

A : He said I know nothing of music. I don't react to music the way you do, but I will try to act a connoisseur by the right facial expressions at certain points - saying "wah-wah", shaking the head, looking dreamy-eyed. I would have used more of that, had he been musical, had it come spontaneously. But I avoided it as much as possible, because I could see his acting wasn't up to the real thing.

Q : How did Chhabi Biswas take to your directions ? Was he prepared to have a younger man tell him what to do ?

A : he certainly approved of all the ideas. For instance, the candles going out was not in the original script. I don't even remember what that was like.

The idea of the candles going out one by one was devised on location while we were shooting. I was working like I normally do ; every evening I was sitting with the script and thinking, in case any fresh ideas might come for the next day's shooting.

And this suddenly came to me in a flash and I described it to Chhabi Biswas. He was terribly excited: he said I have never come across such a brilliant and fresh and expressive idea. So he was keyed up to play that scene right right up to the hilt.

Q : Did you get help from the real-life zamindar who owned the palace where you shot the film ?

A : Well you see he had an uncle who was the model for the Chhabi Biswas character. They had a music room which was much too small for my purpose; I wanted a huge room with pillars. He himself was an extremely devout man, extremely nice, and also, in a sense, very liberal ; he had a lot of friends in Calcutta known to my family, one of them being a great-uncle of mine. He was completely opposite in character to the Chhabi Biswas character. He didn't drink. He didn't listen to music. He was a great reader of books; and he was a perfect gentleman - a wonderfully kind-hearted gentle person. But he had experience through his uncle of this kind of behaviour, of the archetypal zamindar.

Q : I think JALSAGHAR is the only film of yours in which the main character is incapable of change ? With the exception of DEVI (THE GODDESS) perhaps ?

A : Yes. That is true. But I wasn't aware of that when I made it. I was fascinated by the musical aspect as well as by the character : about half -in - half . He was one person while his wife and son were alive; quite another when they died and he became alone. And then a sudden surge of feeling, when he finds he has a rival, who is now holding all the soirees - a sudden decision to outdo him.

So there is in a sense a transition from a certain mood to another mood, at a certain point in the film. Without that, he would just have faded away. It was this sudden

decision coming at the end of his life that gave the story its special quality. I think for me he was a symbolic character. We were dealing with symbols - the nouveau riche with his completely boorish kind of attitude : he was also a kind of archetype. The whole zamindari became an archetype of dying feudalism.

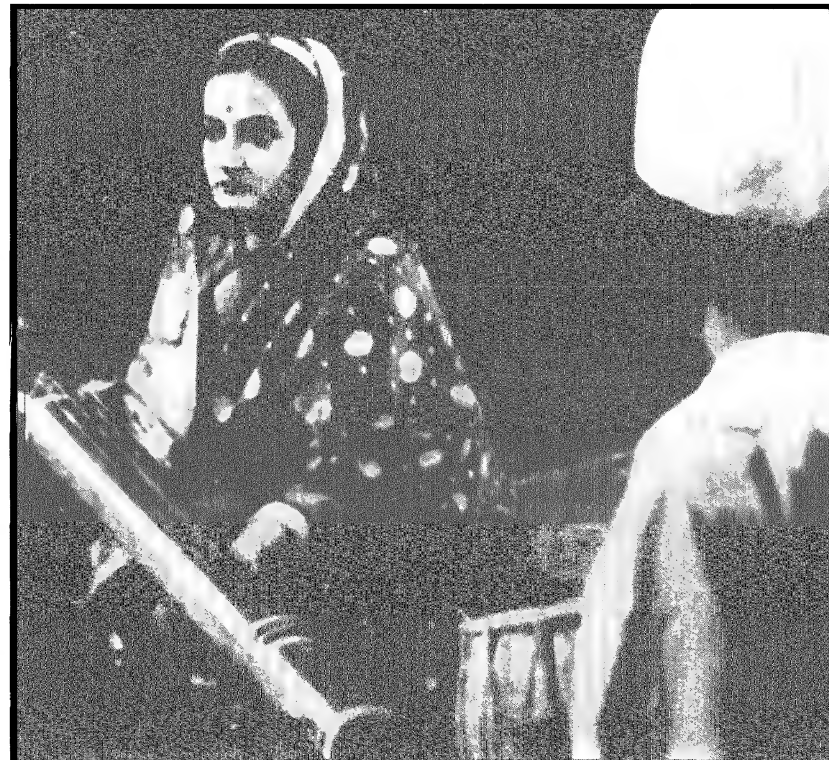
Q : What about the western response to the film? How do you account for that?

A : It's very hard to understand. When I made the film I didn't think it would export at all. I was making it for my own audience. As it turned out it was not made for a popular audience. We spent as little money as possible to ensure that the money we did spend would come back. It did. It had a terrific success the first six or seven weeks, then it tailed off. I felt, watching the film with the audience, that it was perhaps a little too austere and the public were probably not ready for it. Today it would certainly draw a much larger audience.

Q : There is certainly an exotic element.

A : Yes, there is, but there is also the fact that you have to sit through seven or eight minutes of music you're not used to. *Sitar* is one thing, *shehnai* is one thing, but *khyal* singing, with all its filigree and ornamentation is very foreign to the western ear. But perhaps the fact that people are already attached to this main character, concerned about his fate... all through the *Khyal* the man is suffering from stress and tension - in other words while the song is going on the story itself is progressing. And the chandelier is swinging. Even so, it's not a total justification for the success of the film.

Andrew Robinson London, October 1988



Première Jalsa - la chanteuse : Akhtari Bai



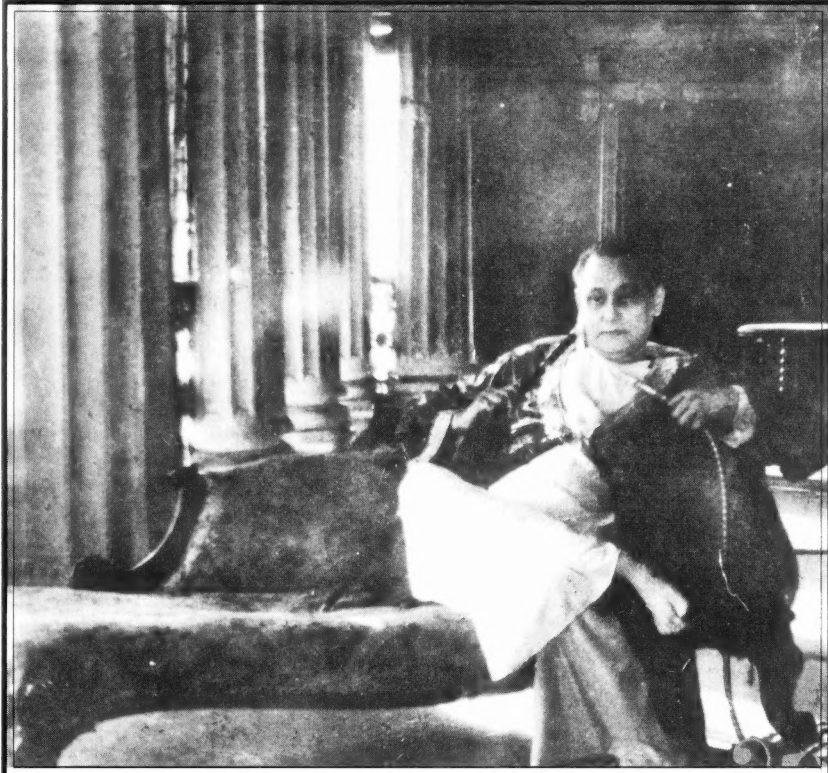
Inquiétude de Mahamaya



Leçon de chant de Khoka



La deuxième Jalsa



Désolation



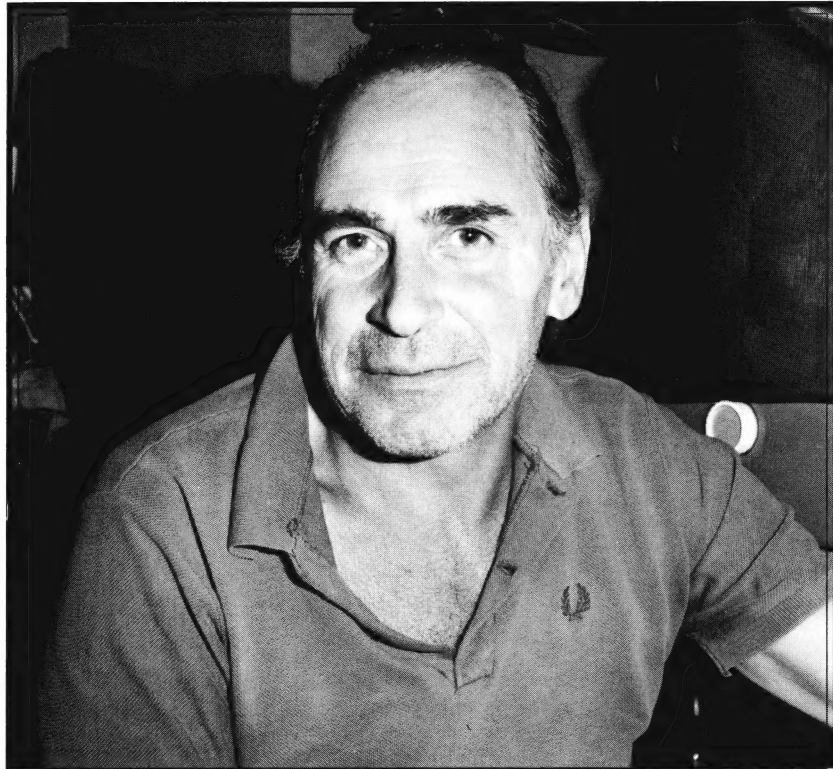
Les préparatifs de l'ultime fête



L'ultime Jalsa - la danseuse Kathak : Roshan Kumari



Montée de la folie de Biswambhar



Gabriel IGEL

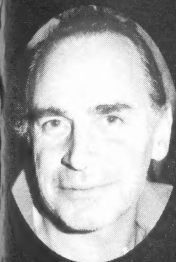
SALON DE MUSIQUE "Jalsaghar"

HM 83

Film de Satyajit Ray - Musique de Ustad Vilayat Khan avec la participation de Ustad Vilayat Khan, Imrat Khan, Bismillah Khan, Begum Akhtar, Walid Khan, Salamat Ali Khan, Laddan Khan, Dakshina Mohan Tagore.

- | | | | | | |
|---|--|------|----|--|------|
| 1 | Générique - Raga du matin | 2'20 | 10 | Deuxième jalsa (sur fond de tourmente)
avec le chanteur Salamat Ali Khan : chant Khyal. | |
| 2 | Shahnai puis "flash-back"
(cérémonie du cordon de Khoka) | 1'56 | | La mort de Khoka | 8'00 |
| 3 | Dans le salon de musique et annonce de la fête | 1'36 | 11 | Après le déluge - Désolation | 1'02 |
| 4 | Cérémonie religieuse et fête | 1'58 | 12 | Retour au présent : Tufan, le cheval de Khoka | 3'59 |
| 5 | Première jalsa
La chanteuse : Akhtari Bai (de Lucknow) | 3'38 | 13 | Invitation de Ganguli avec fanfare | 1'41 |
| 6 | Inquiétude de Mahamaya et rêve de Biswambhar
Leçon de chant de Khoka | 4'00 | 14 | Réouverture du salon de musique de Biswambhar
Les préparatifs de la fête | 4'50 |
| 7 | Départ de Khoka et de Mahamaya (solo de sitar) | 1'07 | 15 | L'ultime jalsa avec le chanteur
La danseuse Kathak : Roshan Kumari.
Nahim humilié | 8'59 |
| 8 | Nuit : joueur de surbahar et groupe électrogène + feu
d'artifice chez Nahim Ganguli | 3'21 | 16 | Montée de la folie de Biswambhar et mort de
ce dernier | 6'44 |
| 9 | Annonce fête des mendiants et arrivée de la
tourmente | 1'25 | | | |

Cette publication est dédiée à la mémoire de Gagrriel Igel (1934-1988) en témoignage de gratitude pour son action exceptionnelle en faveur des musiques traditionnelles à la FNAC, depuis 1961.



DURÉE TOTALE : 5 6' 4 2

Remerciements à Satyajit Ray, Jean-Loup Passek, sans qui cette publication ne serait pas, Nasreen Kabir, Yves Prince, Dr Brian Q. Silver, Ajit Bose. Traduction des textes : Dinnie Lambert. Collaboration artistique à l'établissement des "masters" : Brigitte Masson. Montage, édition numérique : François Terrazoni, Parélies, Paris. Secrétariat d'édition : Alliramy Brochand. Conception du C.D. : Pastelle .

A D D

© Mai 1989, Paris.

Collection dirigée par Pierre Toureille


Radio france

DISTRIBUTION

FRANCE